

acht Jahren erwerben; die Videoplattformen wie YouTube, auf der auch Komponisten ihre Werke einstellen, existiert seit 2005; populäre Soziale Netzwerke wie Facebook gibt es erst seit circa drei Jahren.

Offensichtlich kann man den Begriff der digitalen Revolution aus dem Phänomen der Digitalisierung nicht ableiten, denn es gibt eine Vielzahl von Ideen, Erfindungen und technologischen Innovationen, die gleichermaßen für sie stehen. Es ist insofern auch folgerichtig, dass Oehlschlägel den Fokus auf den Revolutionsbegriff selbst lenkt und vermerkt, dass er in seiner heutigen Bedeutung auf die Französische Revolution verwies und seit dem mit der Vorstellung einer radikalen Abkehr von allem historisch Gewordenen verknüpft sei. Oehlschlägel stellt auch die richtige Anschlussfrage: »Was wohl die sogenannte »Digitale Revolution ... damit zu tun haben kann«, doch seine Antwort lautet überraschender Weise: Nichts! Oder besser gesagt, im Prinzip gibt es für Oehlschlägel keinen *sachlichen* Zusammenhang zwischen der digitalen und der politischen Revolution, sondern dieser sei rein interessegeleitet motiviert. Er fragt sich: »Warum aber hält sich hartnäckig die Bezeichnung »Digitale Revolution« und worauf deutet das hin?« und gibt hierauf die abgeklärte Antwort: »Die digitale Technologie ist in erster Linie ein wirtschaftliches Phänomen. ... Die sogenannte »digitale Revolution« ist nichts anderes als ein Werbeslogan mit einem Touch von fundamentalistischer Gläubigkeit«. Für sich genommen und aus dem Kontext gerissen wird man dieses Argument kaum nachvollziehen können, es richtet sich aber implizit gegen Kreidler, welcher der digitalen Revolution eine allgemeine Relevanz für die neue Musik zuschreibt, was ihm hier als billige Selbstvermarktung vorgeworfen wird.

Es ist dieser Allgemeinheitsanspruch, der Widerspruch hervorruft. Was man dem Komponisten gern zugesteht, ist, dass er seine theoretischen Ansichten über die Digitalisierung der neuen Musik »als an seine Person geknüpfte Kompositionsästhetik darstellt, die den nächsten Komponisten gerade nicht betreffen muss«. Ein schönes Beispiel für einen verinnerlichten postmodernen Pluralismus, der selbst in den avanciertesten Künsten darauf achtet, dass jeder gleichermaßen »Recht hat« und mit dieser falsch verstandenen Korrektheit dafür einsteht, dass alles so bleibt, wie es ist. Wer darüber hinaus Geltungsansprüche mit einem Leitbegriff wie der »digitalen Revolution« erhebt, dem wird unterstellt, er würde unter diesem Label nur Karriere machen wollen. Aber nicht genug, am Ende wird sogar die große ideologiekritische Keule aus der Rum-

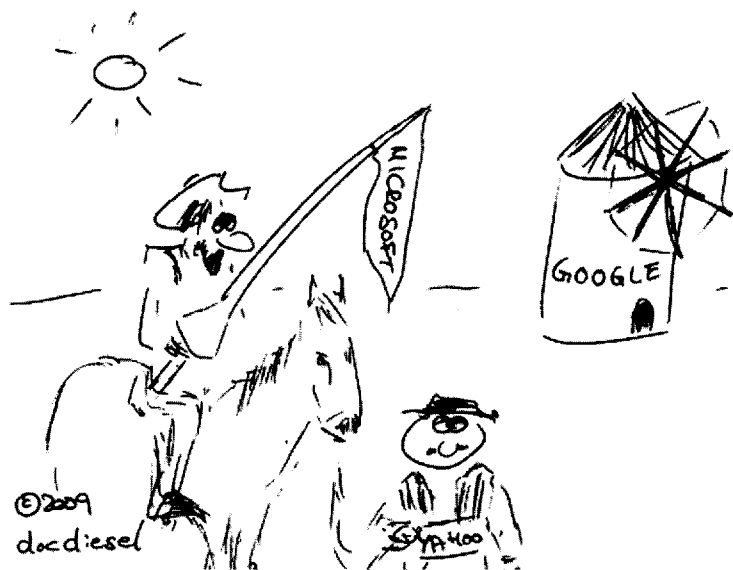
pelkammer der Vorurteile geholt und dem Komponisten der Totalitarismusvorwurf gemacht: »Verlangt er nicht nach einer digitalen Technokratie, einer Herrschaft der digitalen Technologie über alle Menschen, oder sieht er nicht vielmehr die »Digitale Revolution« als die über alles herrschende Instanz und fordert nur mehr zur Unterwerfung auf?« Das Argument mag dem an der Kritischen Theorie geschulten Ohr vertraut klingen, doch es beruht auf einer falschen Prämisse.

II

Soviel zur Rekonstruktion von Oehlschlägels Text, den ich deshalb so detailliert nachgezeichnet habe, weil er auf wenigen Seiten die wesentlichen Aspekte zum Thema »digitale Revolution« zusammenträgt. Vor diesem Hintergrund fällt es leicht, den blinden Fleck der Argumentation zu markieren. Die en passant getroffene Annahme, dass es keinen sachlichen, sondern nur einen »unsachlichen« interessegeleiteten Zusammenhang zwischen der politischen und der technologischen Revolution gäbe, ist eben nur solange plausibel, solange dieser Zusammenhang nicht entdeckt oder benannt worden ist. Im Prinzip hätte schon Oehlschlägels eigener Verweis auf die »neolithische Revolution« Anlass zum Zweifel sein können, denn bereits damals waren es »neue Technologien«, sprich die Erfindung von Ackerbau und Viehzucht, welche zu einem grundlegenden Umbau der prähistorischen Gesellschaft geführt haben.

Noch deutlicher tritt dieser Zusammenhang zwischen technologischer Innovation und gesellschaftlichem Strukturwandel bei der »industriellen Revolution« im 19. Jahrhundert zutage. Auch hier wirkt die Erfindung der Dampfmaschine als ortsungebundener Maschinenkraft wie ein evolutionärer Attraktor für eine Industrialisierung der Gesellschaft. Vordem konnte man nur auf die Muskelkraft von Mensch und Tier oder auf die ortsgebundene Maschinenkraft der Wind- und Wassermühlen zurückgreifen, wodurch sich die Gesellschaft ebenfalls langsam veränderte, aber eben noch keine Industrie entstehen ließ.

Seitdem es Technik gibt, gibt es auch ihre Kritiker und Feinde, die vor ihr warnen – und zwar deswegen, weil diese Innovationen die Gefahr und das Potential von gesellschaftlichen Umwälzungen in sich bergen. Don Quixote reitet mit gutem Beispiel voran. Kein böserer Zauberer hatte ihn getäuscht, als er seiner Rosinante die Sporen gab und mit eingelegerter Lanze gegen die Windmühlen galoppierte, die er für »mit den Armen rudernde Riesen« hielt. Denn das waren sie tatsächlich! In einem 31



Der Ritter von der traurigen Gestalt als Don Quichotte de Redmond, © 2009 docdiesel.

3 Ausführlicher siehe Harry Lehmann: *Die Digitalisierung der Neuen Musik – Ein Gedankenexperiment*, a.a.O. und demnächst wieder veröffentlicht in: Kreidler/Lehmann/Mahnkopf: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung – Eine Kontroverse*, Hofheim: Wolke Verlag 2010, S. 9-20. Der Schritt vom Gedankenexperiment zur Theorie der Entinstitutionalisierung findet sich am Ende des Kontroversenbandes, s. Harry Lehmann: *Zur Entinstitutionalisierung der Neuen Musik* ebd. S. 151-167.

hellen Moment erkannte der Ritter von der traurigen Gestalt in ihnen den wahren Feind. Es waren diese Windmaschinen, welche den Adel und mit ihm das gesamte ruhmreiche Rittertum ruinierten, welche die Helden der Vergangenheit verarmen ließen und den Kaufleuten zu Reichtum und Macht verhalfen.

Neue Technologien besitzen generell die Kraft, das Machtgefüge von sozialen Systemen zu verschieben, tradierte Ordnungen zu unterminieren und eine Kultur zur Umwertung ihrer Werte zu zwingen. Die Übertragung der Revolutionsmetapher auf außerpolitische Phänomene wie etwa eine technische Innovation hat ihren Sinn also darin, dass sie in der Gesellschaft revolutionäre Auswirkungen haben. Die Frage ist natürlich, ob dasselbe auch in Bezug auf die Digitalisierung und speziell über die Digitalisierung der neuen Musik gesagt werden kann. Auch hier ist der entscheidende Gedanke, dass die Konsequenzen der Digitalisierung sich nicht unmittelbar an einzelnen technischen Innovationen, sondern erst an der Summe ihrer sozialen Folgen ablesen lassen. Die digitale Revolution in der neuen Musik betrifft nicht »die Musik« als geistige Entität, sondern das soziale System, in dem sie sich reproduziert. Es handelt sich um eine äußerst anspruchsvolle Form von Hochkultur, die auf massive Subventionierung angewiesen bleibt, weil es schwierig, kostenintensiv und langwierig ist, diese Form von Musik zu produzieren. Entsprechend ist neue Musik auch stark institutionalisiert, wobei sich eine »Institution« als ein soziales System mit eigenen Regeln auffassen lässt, das die Bedingungen dafür schafft, damit eine bestimmtes »Gut« – das im konkreten Fall der »neuen Musik« ein Kulturgut ist – überhaupt erst entsteht.

In einem kleinen Gedankenexperiment habe ich zu zeigen versucht, wie und warum
 32 die neuen digitalen Technologien an den tra-

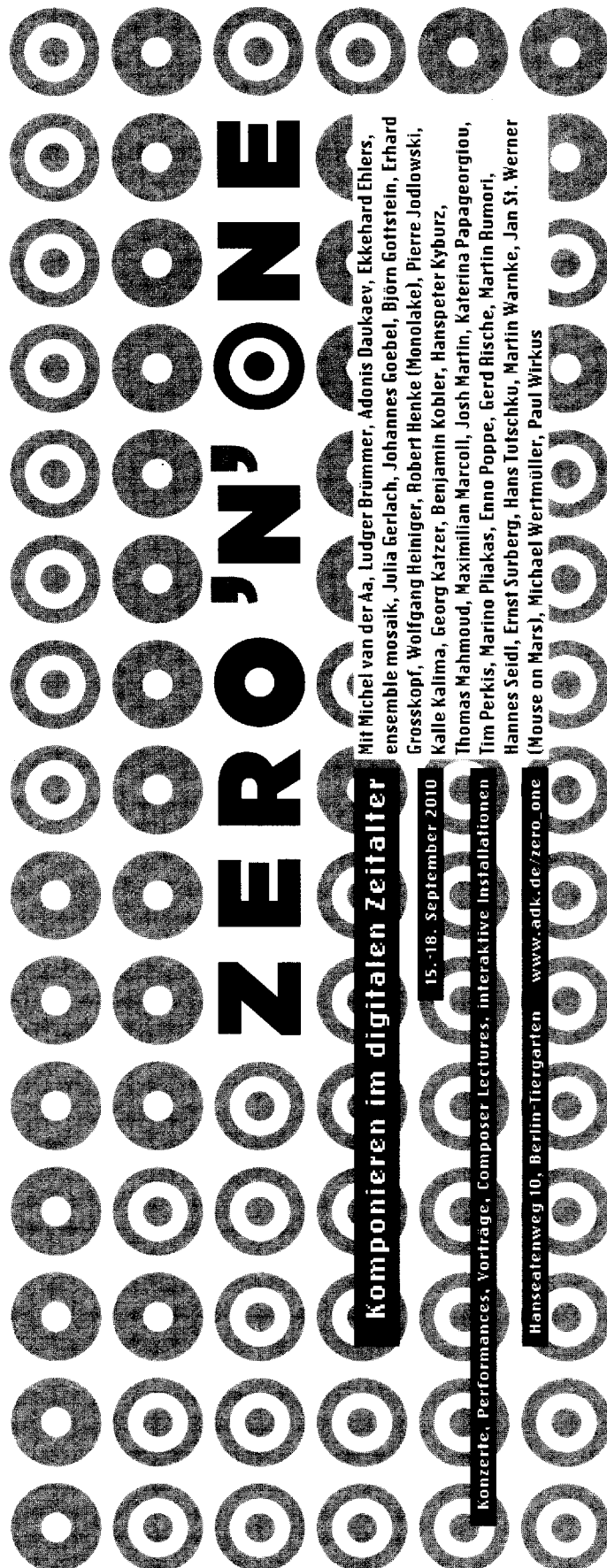
genden institutionellen Säulen der neuen Musik, zu denen insbesondere der Musikverlag, ihr Aufführungsapparat und die Musikhochschule zählen, starke Erosionserscheinungen hinterlassen. Ich möchte das Argument hier nicht noch einmal im Einzelnen wiederholen, sondern nur die Argumentationsfigur nachzeichnen: Die digitale Revolution stellt den Komponisten neue Produktionsmittel wie Notenschreibprogramme, Kompositionssoftware und Sampleeinspielungen mit ePlayern bereit, wodurch sie Zugriff auf Dienstleistungen erlangen, die ihnen vordem ausschließlich von der Institution zugeteilt wurden.³ Diese von den Komponisten hinzu gewonnene Freiheit führt – nicht sofort aber mittelfristig – zu einer Entinstitutionalisierung der neuen Musik mit weitreichenden Folgen. Insbesondere werden sich die Zugangsbarrieren zur neuen Musik absenken, so dass es mehr Akteure im System gibt, die zugleich innerhalb und außerhalb der Institution agieren. Mit anderen Worten: Die Digitalisierung der neuen Musik führt zu einer Demokratisierung ihrer Produktionsmittel und diese Demokratisierung der Produktionsmittel wiederum zieht eine Demokratisierung der Produktionsverhältnisse in der neuen Musik nach sich. Es dürfte offensichtlich sein, dass eine solche Demokratisierung eine soziale Umwälzung ist, die es rechtfertigt, auch in Bezug auf die neue Musik von einer digitalen Revolution zu sprechen. Eine Musikszene, die sich unter dem Druck digitaler Technologien sowohl demokratisiert als auch entinstitutionalisiert, wird früher oder später auf ihr verändertes soziales Umfeld reagieren und aller Voraussicht nach ihre Selbstbeschreibung, ihren Kunstanspruch und selbst ihre Idee von neuer Musik verändern.

Oehlschlägels rhetorische Frage an Kreidler, ob dieser nicht »eine digitale Technokratie« verlange, ob er nicht »eine Herrschaft der digitalen Technologie über alle Menschen« fordere, geht vollkommen an den realen Fakten und den sozialen Implikationen der Digitalisierung vorbei, ja verkehrt sie geradezu in ihr Gegenteil. Der Personalcomputer und das Internet mit all ihren Möglichkeiten sind keine Herrschaftsinstrumente, mit denen die Menschen unterworfen werden, sondern es sind in erster Linie Instrumente der Emanzipation, die den Einzelnen – oder besser gesagt die vielen Einzelnen – unabhängiger, selbstständiger und autonomer von sozialen Institutionen und der in ihnen kristallisierten institutionellen Macht werden lassen. Wenn von einer Digitalisierung der neuen Musik die Rede ist, dann geht es ganz sicher nicht um die Gefahren eines Überwachungsstaates, die infolge der Digitalisierung natürlich

zunehmen können – aber auch dies wäre eine weitreichende *soziale Implikation*, welche die Rede von einer »digitalen Revolution« legitimieren würde.

Aufgrund ihres Demokratisierungspotentials braucht ein Komponist, der sich die digitale Revolution auf die Fahne schreibt, auch nicht auf den gut gemeinten Rat hören, doch nur für sich als Künstler zu sprechen und seine Ansprüche bitteschön auf das Format einer Künstlerästhetik zu reduzieren. Er spricht sowieso nicht »nur für sich selbst«, sondern für eine ganze Komponistengeneration, von der die meisten wissen, dass sie mit viel mehr Akteuren als früher konkurrieren, dass es nicht mehr die gleiche institutionelle Absicherung geben wird und sie ihre Karrieren anders als in den letzten Jahrzehnten organisieren müssen. Allein der Fakt, dass jemand digitale Technologien verwendet (oder nicht verwendet), wird in solchen Umbruchzeiten zum Politikum.

Man sollte von einem Komponisten oder Künstler nicht erwarten, dass er einen objektiven Beobachtergesichtspunkt einnimmt und in Bezug auf die digitale Revolution nicht nur »die Vorteile, aber auch die Nachteile dieses Phänomens sorgsam auflistet«. Als Theoretiker fallen einem solche Antworten leichter: Die Vor- und Nachteile der digitalen Revolution sind in erster Linie Vor- und Nachteile einer Demokratisierung, wie sie in vielen Bereichen der Gesellschaft zu beobachten ist. Für die Kunst gilt die Faustregel: Es wird viel mehr kreative Freiräume für den Einzelnen geben, es entsteht eine unüberschaubare Masse an un kreativem präventivem Mittelmaß und das große Problem wird sein, das eine vom anderen zu unterscheiden ■



Komponieren im digitalen Zeitalter

15.-18. September 2010

Konzerte, Performances, Vorträge, Composer Lectures, interaktive Installationen

Hanseatenweg 10, Berlin-Tiergarten www.adk.de/zero.one

Mit Michel van der Aa, Ludger Brümmer, Adonis Daukaev, Ekkehard Ehlers, ensemble mosaik, Julia Gerlach, Johannes Goebel, Björn Gottstein, Erhard Grosskopf, Wolfgang Heiniger, Robert Henke (Monolake), Pierre Jodlowski, Kalle Kalima, Georg Katzer, Benjamin Kobler, Hanspeter Kyburz, Thomas Mahmoud, Maximilian Marcoll, Josh Martin, Katerina Papageorgiou, Tim Perkis, Marino Pliakas, Enno Poppe, Gerd Ritsche, Martin Rumori, Hannes Seidl, Ernst Surberg, Hans Tutschku, Martin Warnke, Jan St. Werner (Mouse on Mars), Michael Werthmüller, Paul Winkus

Ein Projekt der Akademie der Künste und des Elektroakustischen Studios der Akademie der Künste in Kooperation mit dem Zentrum für Kunst und Medientechnologie | Institut für Musik und Akustik, Karlsruhe

AKADEMIE DER KÜNSTE